

subiéndose al andén por exceso de velocidad, le causa la muerte. El suceso es aprovechado por los estudiantes de la facultad de derecho de la Universidad Nacional, para organizar una marcha de protesta contra el gobierno, que termina en la consabida pedrea con su respectiva movilización militar que pone término a la iniciativa estudiantil.

A pesar de que el episodio es mucho más una estupidez que un acto político, no se muestra con un acento abiertamente negativo —no existe un tono irónico o satírico en la narración—. Ahora, si bien es cierto que esta clase de manifestaciones han ido perdiendo su sentido original de protesta social dentro del marco político de la izquierda, no se producen siempre de la forma tan ridícula como se observa en este libro. Falta mucha claridad de ideas a este respecto, así como estudio de la tradición universitaria y sus relaciones con el Estado, para que haya realmente una actitud crítica seria y coherente.

Por esta carencia viene a resultar de verdad penosa, debido a la decepción que producen las razones anteriores, la decisión de Santiago de trabajar de día y estudiar de noche.

Por otra parte, el lenguaje coloquial de la novela se ajusta demasiado al lenguaje de los modelos reales representados. Esto quiere decir que el lenguaje insípido y opaco del oficinista, el entusiasta, sentimental, idealista y superficial del estudiante y el cariñosamente hogareño del núcleo familiar, están a disposición en las páginas del libro, lo cual se puede destacar como ejercicio literario, en el sentido más simple e inmediato, de la imitación, pero no como algo elaborado que corresponda a la estructura de la novela o que sea un reflejo de la problematización del asunto tratado.

En fin, el autor de este libro quiere darles presencia en una novela a los problemas corrientes de una familia de clase media, y prácticamente las situaciones las traspasa al libro sin haber un verdadero trabajo de recreación de la realidad. Y es aquí, principalmente, donde se originan los problemas. En la elaboración de una

novela se necesita recreación y no un simple traspaso de la realidad. Por esto el lenguaje es demasiado directo y poco expresivo; por esto los personajes no cautivan cuestionando el ámbito que los rodea; por esto las ideas que se manejan no están bien planteadas. En fin, por esto, y a pesar del sentido negativo que tienen en la novela, a *Golpes de ala* le faltan garras.

DIEGO CERÓN

## Versos de lince

Luis Carlos López  
Germán Espinosa  
Colección Clásicos Colombianos, Procultura,  
Bogotá, 1989.

Luis Carlos López (1879-1950) pertenece, por caprichos de la cronología, a un grupo (variado e importante) de escritores de lengua española que pulen sus armas cuando la retórica modernista está viéndoselas color de hormiga. No se me escapa —como no creo que se le haya pasado *a posteriori* a Germán Espinosa— que el presente volumen es el número trece de la colección y que el pie de imprenta indica que el libro se terminó de imprimir el 28 de diciembre, Día de los Inocentes. (Mejor homenaje para el Tuerto, nones).

Ahora bien: cuando hablamos de retórica modernista solemos entender las princesas de Darío, los camélidos de Valencia, las garzas de Chocano. Esto es: caemos en el juego que inventamos para definir desde un solo campo una poética (cabe un *manierismo*). Cuando queremos encajonar a aquellos escritores que no son estrictamente modernistas, pero que tampoco engrosan las filas de una vanguardia que aún no ha soplado sus trompetas, entonces sacamos de la manga el rótulo de posmodernistas. Y, claro, no está mal como etiqueta. Pero ya el Divino Octavio, en *Los hijos del limo* (1974), señaló que

lo que viene después del modernismo no podría ser sino la guillotina vanguardista (que en algunos casos perdió filo antes de cortar palabras). ¿En qué quedamos, entonces?

### La fórmula y la época

Como ya lo pudimos comprobar en su estudio introductorio a la antología de Guillermo Valencia (Clásicos Colombianos, núm 5), Germán Espinosa empuña la pluma como D'Artagnan el florete<sup>1</sup>. Y no entra en vainas. Después de descartar dos mote (antimodernista y posmodernista), explica:

*...yo preferiría clasificar a López dentro de un concepto prevanguardista o, como me lo dicta más mi descreimiento en las generaciones, dejarlo suelto de madrina, haciendo de las suyas en los confines —por demás libres— del vasto imperio de Rubén Darío. [pág. 34].*

El caso de López es el de una dicotomía, así como el de otros poetas de esa época que se negaban a sacarle el jugo *pasivamente* al baúl expresivo que Rubén legó (que sí que no) a los peones del movimiento que le tocó en gracia encabezar. Si no fuera por la vecindad de la vanguardia, nuestros juicios sobre muchos poetas del período cambiarían sustancialmente. Está claro que *no* se puede desconocer a la vanguardia. Pero lo que sí podemos intentar es hacernos los locos respecto de las fuentes que rotaban entre los poetas de la primera década del siglo. (Creo que la crítica no se ha liberado todavía de esa idea de que





con un nuevo siglo debe uno cambiar de traje y de suegra). Ergo: todos fueron modernistas; sí, señor (ansiosos de un tipo de modernidad). Lo mismo ocurría hasta hace poco con la valoración de Martí (poetazo del ajo y prosista de mamey con coco), al que se le tildaba de "precursor" del modernismo. ¡Ay, Catalina! Entonces aceptemos que es dentro y no fuera de ese modernismo de comienzos de siglo donde hallaremos las pistas y procedencias de varios "inclasificables". Por ejemplo, la parodia del *vademécum rubeniano* ya la entonaba José Asunción a un lustro del final del XIX y veinte años antes del chao pescao de Darío. ¿Por qué otorgarle casi todas las palmas a Lugones? El autor de *Lunario sentimental* (1909) fue un poeta enorme, al margen de su antirromántico verbo. (Y si no que lo digan los jóvenes ultraístas argentinos, que tuvieron sentimientos ambiguos frente a su obra, ese clavo que Georgie se sacó hundiéndolo hasta el fondo).

Vemos, pues, que la ironía no podría definir completamente al llamado posmodernismo. Quizás en nuestras valoraciones perdure una jerarquía respecto no a géneros sino a *intenciones* del lenguaje (¿sublimes/bajas?). Me explico: en ese lapso "posmodernista" se encuentran la nostalgia criolla o campestre (Evaristo Carriego, Valdelomar, Pezoa Véliz) que se revelará como *maestría* en la 'provincia' de Ramón López Velarde (1888-1921). Por otro lado, las japonerías que no son ya ni sedas ni patitos nacáreos, como en José Juan Tablada (1871-1945), ¿qué serán? Posmodernismo, y asunto arreglado.



(Pero la cosa no es así de sencilla). Algo similar ocurría con los seres brumosos de José María Eguren (1874-1942): la crítica se resistía a aceptar que *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916) son libros más que explícitos respecto a su ubicación modernista. Germán Espinosa vuelve a recordarnos que en el modernismo existe una "carga simbólica" (pág. 33). Lo que pasó (¿o sigue pasando?) es que en el caso de la crítica peruana, por ejemplo, se hizo lo imposible para "sacar" a Eguren del modernismo, apartándolo de Chocano. Pero el autor de *Los Reyes Rojos* es tan modernista como Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937), autor de un libro de título intrigante: *Antipoemas* (Buenos Aires, Editorial El Inca, 1927). Sus versos darían para hablar más sobre intenciones y logros; pero evidentemente la "salida" no pasaba de poner las greguerías en quebrada prosa <sup>2</sup>.

El asunto del "costumbrismo" es peliagudo porque toca "lo popular" (superentrecorridas tales palabras), es decir, aquello que pocos se atreven a emancipar porque tambalearía el edificio de la "cultura". Se permite, a lo más, en el salón modernista oficial, la entrada de lo aldeano, lo urbano, lo irónico, lo nostálgico. ¿Pero qué pasa con lo festivo? Un bajtiniano se chuparía los dedos con la poesía hispanoamericana que está detrás de sí misma en plan de juego de manos, juego de villanos. Creo que por ahí se explicaría el "ninguneo" sufrido por la obra de Luis Carlos López <sup>3</sup>.

#### Persona y actitud poética

Germán Espinosa hace un buen deslinde entre sujeto biográfico y voz literaria en el caso de L. C. López. Claro que la pinta del poeta de Cartagena (medio bizcocho y con ñata aguileña) era una invitación a la tipología. Si le sumamos a estos rasgos el silencio enigmático del Tuerto en las reuniones de El Bodegón, el cálculo arroja el siguiente resultado: un *mátalas callando* de grueso calibre. Ensimismado pero no manco. Y la bohemia de El Bodegón cumpliría la función social de las radionovelas: ir al grano por veredas insólitas. Es decir,

en términos de referentes poéticos el prosaísmo *no* revela un antilirismo, así como tampoco el anticlericalismo es el equipaje del ateo <sup>4</sup>. El corazón de López que se enciende y se refrena tiene mínima relación con la rosa y azucena del toledano inmortal; y no lo entusiasman los perfumes del libidinoso huerto de Lope de Vega. El volteriano que cosquillea en la poesía del Tuerto les daría la mano a los fabulistas moralizantes y libertinos del XVIII español. (Pienso en los relatos en verso de Samaniego: *Jardín de Venus*). Esta es una línea imaginaria. Pero estamos ante palabras de otros signos: poesía como ajetreo de escenas en las que no pasa nada extraordinario. Lo que en realidad sucede es que el movimiento social es reductible a unos cuantos compases. López *no* es monótono, pero las acciones en que se deleita sí lo son. Por eso es que la mentada *antipoesía* (un concepto al que no debemos tenerle la tirria que a Germán Espinosa le genera), tal como la soltó Parra (una voz que no suene ni a Huidobro ni a Neruda ni a De Rokha) tiene —como dirían los gallegos— muchísimo o nada que ver con la poesía del Tuerto López. Si bien un poema como *Y eres traidora...* (pág. 74) podría leerse en compañía de *La víbora* de Nicanor, lo cierto es que más se aproxima a formas musicales hinchadas de modernismo <sup>5</sup>.

Por otra parte, la crítica de López a la Iglesia consiste en jalarles a los curas las sotanas y mostrar sus pasiones y debilidades. El afecto que Juan del Valle y Caviedes sentía por los médicos limeños del XVII, ¿no cabría en la *antipoesía*? Estas analogías ofrecen la utilidad de los datos y corren el peligro de apolillarse rápidamente. Digamos que Luis C. López se resiste a bailar la rumba costumbrista de su época (glorificación patriótica/melancolía pueblerina) y pone la mira más en el dardo que en el blanco. Su poética, entonces, acepta el sarcasmo en un tira y afloja con *una* vida cotidiana que es amiga de la reiteración. Parece el amor al chanco, pero es a los chicharrones. La palabra es jocosa, pero no tanto. De ahí que en un momento en que los extremos privan (o se es moralista, o se es "artepu-



rista", o se vive en perpetuo carnaval) López condense, domestique, insinúe de *otra* manera. Su poesía me parece una magnífica fusión (no bien medida aún por la crítica) de esas tendencias a poner el dedo en la llaga (pienso en un poeta como Manuel González Prada, 1848-1918) y a burlarse del prójimo tarde, mañana y noche (pienso en Leonidas Yerovi, 1881-1917). Germán Espinosa ha elegido símiles precisos:

*Personalmente, pienso que lo triste no es, ni con mucho, lo contrario de lo humorístico. Al revés, nada suele haber más triste que el auténtico humor, patético a menudo como en Goya y en Chaplin y, en esa medida, divergente por completo de la sátira y más próximos al sentimiento, a lo lírico. [pág. 36].*

#### *El yugo y el libre albedrío*

Al final del prólogo, Germán Espinosa deja a los lectores la tarea de examinar hasta qué punto había en López un elevado principio de ética y religiosidad. En varios versos el sujeto "avizora" la posibilidad del suicidio<sup>6</sup>. Podríamos, ahora, dirigir la interpretación de esta poesía como ritual. Por ejemplo, aquello que hacen los gatos en los techos tiene, por las alegorías eclesiales ("erótica pasión luciferina", pág. 60; "en el silencio de la ciudad levítica", pág. 74, un valor que apunta a lo opuesto. Esto es más claro cuando se expone desde el *anverso*: "Mas sabed, ítem más, señora mía, / que mi amor, aunque mi ánima es agreste, / non trata de facer cosa fullera, / / pues con la mi cuaresma en alcancía, / ¡qué ha de haber —según dixo el Arcipreste— / juntamiento con fembra placentera!" (*Para vuesa merced*, pág. 64). Aquí vemos que el cultismo no sofoca sino aviva aquella picazón que mueve a los seres humanos. No es sólo que la abstinencia descansa en vasija cerrada. La palabra *alcancía* es, según el Diccionario de la Real Academia y en acepción de germanía, 'padre de mancebía', lo que nos lleva así mismo a 'casa de mujeres mundanas'. Es decir, que el Tuerto —para abreviar el trajín— echa con-

tinuamente mano de una particular ambigüedad en el decir. Aquí huelo yo una posible llave para el estudio de su poesía. Intentaré explicar por qué. En el poema *Campesina, no dejes...* (pág. 61), hay una estrofa que tiene que ver con lo dicho anteriormente, pero esta vez con el *reverso* de la sutileza (así va la palabra: una veleta). Después de presentarnos a la hermosa muchacha (rubia, como la del soneto de Garcilaso; y añadirá López: "¡Si eres égloga!") codiciada por los mirones (incluido el cura, por supuesto), la voz poética se torna más explícita, a mi entender, sin salirse ni un centímetro del decoro: "Porque tú, campesina de sombrero y refajo, / cuando pasas en burro —sandunguera y sabrosa— / ¡pones alas y trinos del jilguero en el grajo!". No hace falta volver a Juan Ruiz para testificar que el amor tuerce lo feo en bello y lo flaco en rellenito, entre otras ilusiones ópticas. Germán Espinosa constata —en su muy atenta lectura— que el poeta siempre juega en varios niveles:



*La gracia eminente de Luis C. López consistió, justamente, en hacer brotar la poesía de donde menos pudiese esperarse, incluida la "porquería/ de perro en un petril" o las "alas y trinos de jilguero en el grajo" que aporta la campesina garrida de cierto poema, ya que, en nuestra costa atlántica (y el diccionario la acompaña), por grajo se entiende no un ave córvida tan sólo, sino también el mal olor axilar. [pág. 35].*

Yo quiero aventurarme, siguiendo la pista del anverso y reverso, en la vereda más obvia (quizá la menos explorada). Aquí regresan las canciones populares a poner el hombro. No se me ocurren otras que un *huayno* y un par de *vales* para referirme a los eufemismos. La composición de la sierra peruana dice así: "Quisiera ser picaflor/ y que tú fueras clavel/ para robarte la miel/ del capullo de tu boca...". Sí, hay dos niveles aquí. Uno es el del beso, que la metáfora proclama; pero el otro necesariamente se yuxtapone al pico del colibrí hurgando el capullo como botón de rosa (además de otro significado más orgánico —cf. el diccionario, por favor— que complicaría la interpretación). en fin. Veamos los vales. El de la Guardia Vieja (*Cenizas*) comienza con cautela: "Abreme y no me cierras/ la puerta de oro/ del cofre de la ventana/ que hay en tu pecho...". El de Felipe Pinglo (*Amor iluso*) no pierde tiempo: "Ven, dame a mí, morena tú/ el trono de tu amor genial/ que yo pagaré este favor/ con amor eterno, pasional...". En las tres canciones el hablante reclama aquello que se expresa como el fruto de una seducción, un ruego, una promesa. En el poema de López, el verso "¡pones alas y trinos de jilguero en el grajo!" resulta más picarón cuando uno lo lee en ese sentido, sin entrar en la acepción cultista/ popular del habla. A mi lectura le sugiere que la belleza de la joven alborota al grajo, vale decir, al protagonista estelar del mito del Ave Fénix, que, como sabemos, renace sexualmente después de un rato, un ratito o un ratazo (según). Entonces, aquí *grajo* nos recordaría que las más comunes alusiones a la masculinidad implican casi siempre un doble valor: tamaño desmedido, pero también fealdad; orgullo, pero además prohibición. A su vez la campesina tiene ojos "donde anida el pecado" y su mirada es "maligna" por una razón: "dulce sonrisa que me ha dicho esa cosa/ que le dice a un goloso la entreabierto granada..." (pág. 62). Más claro, el agua bendita. Entonces el grajo "invierte" su signo para ponerse a la altura de la beldad que lo ha sacado de quicio: vuélvese jilguero por efecto de tal presencia



(sublime, añadiría), lo que no impide, obviamente, que se eleve y silbe.

Esta interpretación nos conduce a un quehacer amoroso: la escritura poética. El componente sexual en la obra de López tiene la graduación específica de un símbolo: el lazo que se transforma en horca. Estamos de nuevo ante una tentación (el erotismo) que la vida cotidiana (la unión) vuelve insoportable. En un principio será el paisaje: "dos bueyes con un ritmo amargo/ llevando en su mirar, mimoso y largo,/ la dejadez de la melancolía..." (*Tierra caliente*, pág. 45). Luego se achica el cerco: "Su mujer, una chica nerviosamente guapa,/ que lo tiene cogido como con una grapa..." (*Hongos de la riba*, II, pág. 49). Finalmente se expresa con pelos y señales:

*Cruzan por esta vida amarga,  
paradójicamente larga,  
como van los bueyes de carga...  
[Non plus ultra, pág. 50].*

*Pero  
para hacer estas cosas sujétate a  
/la ley  
de todas las divinas y humanas  
/tonterías,  
sin asomo de pena, sin torpes  
/rebeldías,  
fingiendo la indulgente  
/pasividad del buey.  
[Canción burguesa, pág. 52]*

*¡Cómo te han puesto, chico!..  
/La voz resquebrajada  
de mollejo que tiene tu mística  
/mujer,  
te suelta cada frase que pide una  
/tompada...  
Y tú, siempre apacible como en  
/la noria el buey.  
[A un amigo, págs. 82-83]*

Si el yugo, en sentido figurado, es "el velo en la ceremonia de casamiento", me inclino a pensar que esta obsesión de L. C. López con el buey pide ser leída como reivindicación de la distancia que toma la voz poética frente al modernismo, cuyas dotes métricas ya han sido aceptadas. Este alegre amancebamiento de la palabra con un cuerpo de ideas fijas y modales nada espontáneos para su edad (seguir-

mos en el modernismo, porsiacas) ha entregado a las letras hispanoamericanas un vástago de impresionante vitalidad. Creo que en este funcionamiento de la poesía de López (el *haz* que descubre u oculta sus caras: anverso/reverso en lugar de alto/bajo) se aprecia una actitud ejemplar. Ética del lenguaje, ni más ni menos.

EDGAR O'HARA

<sup>1</sup> Pruebas al canto: "Yerran, pues, quienes, como el inefable doctor Estanislao Zuleta, piensan que López..." (pág. 1); "Ello no quiere decir, como algunos pretenden, que se tratase de una ciudad..." (pág. 2); "Su rebeldía de artista no provino, pues, como algunos creen, de esa alteración..." (pág. 5); "No faltan, sin embargo, los *analistas* —especialmente extranjeros— que pretenden hallar, en el episodio..." (pág. 8); "Biógrafos estadounidenses del poeta exageran, con algo de candor, las vicisitudes..." (pág. 11); "A dos errores ha inducido aquella edición..." (pág. 12); "Como Herrera (y contra lo que muchos, inexplicablemente, sostienen)..." (pág. 31); "Quienes, a toda costa, desean hallar en Luis C. López a un antimodernista..." (pág. 33); "Otros críticos, llenos de arrestos vanguardistas y creyendo elogiarlo, han resuelto que López..." (pág. 35); "En este punto, vale la pena detenerse en dos juicios que el señor Héctor Rojas Herazo, con arrogancia y suficiencia incapaces de condescender a una mínima demostración teórica..." (pág. 37); "A quien aún dude de ese espíritu que todo, absolutamente todo lo ponía en cuestión o en solfa, bastaría remitirlo a las innumerables ocasiones en que Luis C. López se mofa, imperturbablemente, de sí mismo, que es lo último que un grave teórico de la 'revolución social' se animaría a hacer" (pág. 40); "Quienes desean llenarse de argumentos, lo atribuyen a su 'posición antiburguesa', lo que equivale a decir que era un perseguido político (como se auto-definen, para justificar su anonimato, tantos deplorables autores)..." (pág. 42).

Como en el caso de la introducción a la obra de Valencia, los presentes pasajes revelan que Germán Espinosa no acomete una empresa literaria de este tipo con la ligereza con que algunos esquivan el bulto en livianas cuartillas. La escritura, para G. E., como *punching bag* para el boxeo verbal. Eso es.

<sup>2</sup> Dice Germán Espinosa: "Esa socorrida palabra [*antipoesía*] la usó por primera vez, que yo sepa, Vicente Huidobro, con intención meramente irónica, en su poema *Altazor*. Luego ha sido utilizada, con fines simuladores, por un sinnúmero de malos poetas" (pág. 35). El poema de Huidobro

apareció en 1931 (aunque el vivazo de Vicente lo fechaba en 1919, con indudables referencias a su formidable antecesor: *Ecuatorial*, de 1918). Huidobro hablaba, sí, de "poeta, antipoeta y mago". Aunque el libro de Bustamante y Ballivián no levantará vuelo (no es cometa, menos sería un émulo de Altazor), el caso es que el limeño le puso ese título: *Antipoemas*. No vendría mal una lectura conjunta de éste con *Suenan timbres* (1926) de Vidales. Pañuelo lanzado, que conste.

- <sup>3</sup> G. Espinosa lo dice de otro modo, con toque dubitativo: "Para mí, ese sospechoso silencio —si en verdad existió— se debió únicamente al corriente prejuicio que, en el resto de Colombia, existe contra los hijos de la costa atlántica" (pág. 42). No quiero caer en los estereotipos (para refrán, el de un amigo: "Yo no creo en las brujas; pero que las hay, las hay") pero sí que son ceremoniosos los cachacos, por Dios.
- <sup>4</sup> Bastan los datos que proporciona G. E. sobre la amistad de López con el dominico chileno (págs. 22-23) y el comentario al soneto dedicado a la madre de su fallecido amigo Rafael Mendoza Amaris (pág. 42).
- <sup>5</sup> El vals peruano y el pasillo ecuatoriano, para citar ejemplos pertinentes y al mismo tiempo ajenos al contexto colombiano.
- <sup>6</sup> Cf. "Y todo, en el fastidio del ambiente letal, sin una fresca pincelada de luz, me dice a gritos/ con hierático gesto y elocuente mudez: —¡pégate un tiro!" (*Misantrópica tarde...*, pág. 66); "¡Oh sí, qué vida sana! la tuya en este rústico retiro, donde hay huevos de iguana, bollo, arepa y suspiro, y en donde nadie se ha pegado un tiro!" (*Egloga tropical*, pág. 75).

